



Figura 0 Detalle del interior de la iglesia de Santa María en Tonantzintla, México. Foto: Gabriel Konzevik



Secuencia: Desde el Estudio a cita de trabajo, regreso a dibujar y descanso con lecturas.

Fotos: Luis R. Makianich

PAGANISMO Y RELIGIOSIDAD EN LA ARQUITECTURA POPULAR MEXICANA: DE AZTLÁN AL NORTE DE CALIFORNIA¹

PAGANISM AND RELIGIOSITY IN POPULAR MEXICAN ARCHITECTURE: FROM AZTLÁN TO NORTHERN CALIFORNIA¹

Myriam Mahiques²

RESUMEN

Las ciudades históricas ganaron eminencia a través de sus victorias y la escala de sus ceremonias rituales y profanas; actualmente, las cuestiones político-económicas han ocultado la identidad religiosa de las ciudades, sin embargo, el hombre conlleva el pasado, siendo él mismo producto de épocas más tempranas, y lo manifiesta en expresiones folklóricas del medio ambiente construido.

De las obras de arquitectura popular en América, las mexicanas requieren especial consideración, ya que a pesar de la ubicación geográfica de México en América del Norte, su cultura permanece fuertemente arraigada. Esta suerte de independencia en hábitos y ritos se refleja en la arquitectura mexicana vernácula, lo que nos da la oportunidad de analizarla como un fenómeno cultural extendido desde México al Norte de California. Veremos aquí que las raíces del imaginario mexicano se hunden en la Conquista española y surgen en la actualidad dando como resultado una “nueva” estética arquitectónica.

Palabras clave: cultura, arquitectura popular, paganismo, religiosidad, imaginario

ABSTRACT

The historic cities gained prominence through their victories and the scale of their ritual and secular ceremonies. In the present day, political and economic issues have obscured the religious identity of cities. However, man carries the past within him, being himself a product of earlier times, and he manifests this in folkloric expressions of the built environment.

Amongst the popular architecture of America, that found in Mexico requires special consideration given that, despite the country’s geographic location within North America, it continues to have its own strongly rooted culture. This independence of traditions and rituals is reflected in Mexican vernacular architecture, thus giving us the opportunity to analyse it as a cultural phenomenon stretching from Mexico to northern California. We will see here that the roots of Mexican collective imagination sink deep into the Spanish conquest to arise in the present in the form of a “new” architectural aesthetic.

Keywords: culture, popular architecture, paganism, religiosity, collective imagination

[1] Este artículo forma parte de la investigación de tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires “Morfología Urbana y Diseño Fractal”, entregada el 2012 y en espera de ser evaluada. Artículo recibido el 28 de marzo y aceptado el 26 de noviembre de 2012

[2] Académica Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. mbmahiques@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

En los últimos años, las investigaciones sobre forma urbana se han seguido en muchas direcciones, siendo la rama histórica la más fuerte, basada en la importancia de las formas creadas por previas generaciones. Actualmente, los morfologistas urbanos no limitan su atención a la forma, sino que también examinan a los individuos, organizaciones y procesos que han conducido a esa forma. Una distinción alternativa son el *reduccionismo* y el *holismo*. El pensamiento reduccionista ha dominado la física, la economía y la biología hasta hace pocos años, pero el consenso general vigente es que la teoría holística es más necesaria para sintetizar conceptos, agregando detalles finos y permitiendo la emergencia de niveles más altos de forma y función, que se encuentran asociados a nuevas condicionantes.

El texto que continúa es parte de una investigación más amplia sobre morfología urbana y fractalidad, enmarcada dentro de la teoría del caos y los sistemas complejos. La teoría de "Ciudad Fractal" demuestra los orígenes de las formas fractales urbanas, e implica una relación directa con estos modelos.

La matemática es esencial para la indagación de las prácticas sociales, incluyendo las tareas de diseño intuitivo o no especializado. La geometría fractal ha emergido como solución directa a la necesidad de descripciones matemáticas más certeras sobre la realidad, dadas las características de los fractales, que no tienen definición más que por sus propiedades: auto semejanza en la variación escalar, estructuras sumamente finas y complejas, que podemos apreciar en la naturaleza. El modelo matemático fractal es abierto, de lenguaje universal y nos permite evaluar y reflexionar sobre distintas propuestas de diseño, composición de elementos urbanos, su conexión e interdependencia.

Los modelos matemáticos en los que está basada esta investigación, por su carácter de auto semejanza y jerarquización multi-escalar, son aplicables desde el ámbito doméstico hasta ciudades y conjuntos de ciudades, abarcan la visualización de todos los elementos constitutivos de la arquitectura; son un puente entre diseño y cientificismo, una herramienta que logra encontrar la acción de la sociedad que genera y transforma el medio ambiente construido, la conexión entre el hombre y su hábitat, su sentido y transformaciones. Dentro de esta jerarquización multiescalar encontramos los detalles cognitivos de las fachadas y los interiores de las construcciones, con sus significados según la gente los percibe y vive el espacio. La relación entre forma construida, cognición y comportamiento, tienen una nueva significación con sus variantes en el abordaje de la investigación.

Hemos de aclarar que el marco geográfico de aplicación de los modelos ha sido tomado fundamentalmente en el Condado de Los Ángeles, por ser más representativo de la teoría, dado su composición étnica de inmigrantes mexicanos pero de ascendencia indígena. De allí que recorramos la historia desde la época de la conquista, para comprender el porqué del imaginario aplicado finalmente en la arquitectura actual, y su resultante

en mediciones. En otras palabras, no estamos considerando los grupos de ascendencia europea (en general de mayor poder adquisitivo, no inmigrantes) por no ser representativos en California.

Queda asumido en este texto que la cultura, involucrando también las artes visuales y el diseño, es un vasto dominio donde la forma construida es una pequeña parte y se subsume a ella.

2. CONQUISTA Y CONFUSIÓN RELIGIOSA

A pesar de ser una nación católica, México arrastra su herencia maya y fundamentalmente azteca; históricamente, podemos decir que no hubo una sucesión natural en el reemplazo de la cultura local por la de los conquistadores; sino una mutua interpenetración que coexiste al día de hoy. No es sorprendente, que este fenómeno de *mélange* provoque imágenes de desorden, reforzadas por las barreras lingüísticas y la imposibilidad de encontrar las correspondencias término a término para explicar las memorias colectivas religiosas.

Al respecto, es interesante ilustrar esta cuestión con un reporte del cronista Oviedo que Serge Gruzinski detalla en su libro *The Mestizo Mind* (Gruzinski 2002: 48,49):

Oviedo reporta un incidente que ocurrió entre un juez español, licenciado Alonso Zuazo, y un grupo de indígenas en la ciudad de México, acerca de un problema de imágenes religiosas. Instalado en la ciudad en 1524, Zuazo recibe a cuatro notables indígenas

quienes se quejan de la destrucción de sus ídolos, arguyendo que los españoles también tenían los suyos, y en consecuencia, practicaban la idolatría. Zuazo, incómodo, explica mediante un traductor que ellos no adoraban las imágenes, sino lo que ellas representaban, rompiendo –como ejemplo– una estampita de San Sebastián. Uno de los indios sonríe y responde que los españoles no los tomen por ingenuos folkloristas; que ellos sabían muy bien que las imágenes eran construidas por artesanos (amantecas), su adoración no era a la iconografía sino al sol, la luna, las estrellas y la influencia de los cielos de los cuales surgió la vida. Al finalizar la discusión, los indios piden una imagen de la Virgen “porque no entendían muy bien a Dios y su imagen”. Zuazo cumple con su pedido, sin sospechar que muchos indígenas creían que Dios y la Virgen eran sólo uno; asimismo, las cruces se consideraban la semblanza de Dios.

Esta confusión entre la Virgen, los símbolos cristianos y Dios, influenciaron fuertemente la recepción del imaginario cristiano en México.

3. DE CANTARES Y CÓDICES

Desde el principio mismo de su fundación por los aztecas en el SXII, México se emplaza en el lugar donde fue hallada un águila devorando una serpiente. Ésta fue la profecía buscada por tantos años, luego de un sueño profético de su emperador, acerca de dónde la ciudad de México debiera ser emplazada, sobre un terreno incierto de lagos que debieron ser rellenados con arena. (Figura 1)



Figura 1 Imagen del Codex Borbonicus y de las Siete Cuevas. Fuente: Wikipedia.org

Esta creencia colectiva básica y otras son recobrables a través de los antiguos himnos, llamados cantares y de los libros sagrados, los Códices.

Los Cantares Mexicanos son una colección de poemas en clásico Nahuatl que fueron transcritos en forma alfabética en el año 1550 DC, o sea, unos 30 años luego de la Conquista Española. En el Primer Concilio Católico en México del SXVI, los oficiales de la Iglesia notaron que los indios retornaban subrepticamente al paganismo, especialmente a través de los Cantares. En consecuencia, se ordenó a los sacerdotes que intervinieran en los textos alterándolos a fin de darles la apariencia de cristianos y reforzar así la conversión de los indígenas. (Barnett 2011: 1)

Los Mixtecos y Aztecas tenían también un sistema de tradición oral que se sustentaba ampliamente en los Códices, libros que combinaban elementos fonéticos y pictóricos que contaban hechos históricos y religiosos de la sociedad y se pasaban de generación en generación (Figura 1). La conquista de México fue un momento crucial en la historia de la literatura local; a partir de allí, los escritos se expresarían en lenguaje español o latín, enseñado por los misioneros.

Los tlacuilo (artistas que pintaban los Códices y murales de Mesoamérica) reproducían las formas importadas del Renacimiento europeo, desconociendo que estos "grotescos" databan del SXV tardío, cuando por casualidad se descubrió en 1480 el palacio de Nerón, -Domus Aurea- con sus decoraciones de frescos, que los artistas europeos se dispusieron a copiar inmediatamente. (Gruzinski 2002:110)

Es interesante saber que en el período colonial tardío, las imágenes en los Códices de cuevas –representadas como fauces de monstruos- donde se realizaba el culto a los dioses, son reemplazadas por vasijas debido a que los cultos dentro de cuevas eran altamente sancionados por los misioneros; el cristianismo avanza reemplazando a la religión indígena; al respecto, Brady

y Prufer mencionan los Códices de Coixtlahuaca (Brady y Prufer 2005: 136). Cuenta de ello dan los españoles en sus escritos, desde el siglo XVI al XVIII. Los cultos en cuevas, ya sea para adivinación, adoración a dioses, la nobleza, personas, ancestros, propiciación, consultas con seres supernaturales, florecieron en las tierras altas al comienzo de la conquista española. En analogía, las puertas de los edificios religiosos en fachadas pétreas, la elevación del altar, los interiores oscuros, juegan un rol ideal para operar como las antiguas cuevas en la montaña, siendo a su vez el altar levantado sobre una plataforma, la montaña sagrada en forma de pirámide. (Piotrowski 2011: 81)

4. DIDÁCTICA E IMAGINARIO BARROCO: EL HORROR VACUÍ

Los indios descubrieron la pintura y las esculturas sobre las paredes y los arcos de las iglesias, en el interior de las capillas abiertas, a lo largo de pasillos y escaleras, en habitaciones y refectorios de los conventos. Los frescos alternaban con amplios tapices y eran parte de una nueva organización del espacio, de formas y volúmenes arquitectónicos que los monjes progresivamente les iban presentando y transformando. (Gruzinski 2001: 77)

Los interiores sacros con una gran densidad de decoraciones son habituales en Mesoamérica. El horror vacuú (terror al vacío) tenía su contraparte en Europa. La atención del indígena era captada por estos interiores hipnóticos, que eran a la vez un sistema de enseñanza del evangelio, estable, porque estaba apoyado por la fuerza militar. La didáctica a través de la imagen es muy distinta a la de leer un libro: uno debe mentalmente separar el símbolo religioso de su campo de visión, decodificar correctamente todos los atributos del prototipo y recordar la historia asociada. (Piotrowski 2011: 76)³



Figura 2 Detalle del interior de la iglesia de Santa María en Tonantzintla. Imagen de www.puebla-mexico.com

[3] Piotrowski aclara que sería más fácil comprender la imagen –estatua- sobre un fondo blanco. Sin embargo, tanto en México como en Guatemala, a medida que la imagen aumentaba en importancia, más se la sumergía en un complejo campo de ornamento.

Ejemplo de ello es la iglesia de Santa María en Tonantzintla (Figura 2), los relieves coloridos son tan profusos que, confundiendo la percepción visual, se pierde la verdadera forma del edificio.

En estos interiores, el sincretismo quedaba disimulado, ya que las autoridades condenaban sólo el accionar explícito como destruir una imagen católica o realizar un rito pagano; esto dio la oportunidad al indígena para incluir en sus trabajos artísticos signos paganos (monos, calaveras, huesos, estrellas, etc)⁴ que pasaban como meros elementos decorativos.

Cabe preguntarnos, ¿porqué debíamos entender la forma del edificio? Edgerton da una explicación que nos hace reflexionar; la visión en perspectiva clásica de único punto de vista con una sola fuente de luz, no es innata de las personas; para realizarlas, se requiere un aprendizaje, un método y entrenamiento. Los indígenas no necesitaban crear volúmenes geométricos⁵ en un espacio ilusionista. (Edgerton 2001: 146). De serlo así, tendrían que haber tenido la necesidad cultural-intelectual a priori. A continuación, aclara que los psicólogos perceptualistas en los '70, demostraron que tanto las civilizaciones orientales como occidentales tienen una propensión a entender la perspectiva y el orden –atrás, adelante– de los objetos.

Gruzinski refuerza el concepto de la *adopción* de un tipo de representación visual por parte del indígena: “La verdad sea dicha, perspectiva artificialis y perspectiva naturalis –geométricamente elaboradas o no– estuvieron lejos de estar presentes en todas las imágenes que los indios descubrieron. Pero cuando esas técnicas aparecieron, en muchas formas distintas, ellos crearon nuevos obstáculos para la comprensión de la imagen. El espacio de esos Códices nativos y frescos fue bidimensional; las diferencias en escala no se tradujeron en una aplicación de la perspectiva lineal, sino en distintos modos de jerarquizar la información.” (Gruzinski 2001: 81) (Traducción de la autora)



5. EL RITO DE LA SEPULTURA Y EL DÍA DE LOS MUERTOS

Lejos de realizarse por cuestiones higiénicas, el rito de sepultura tiene su origen en la antigua creencia de que el cuerpo era uno con el alma; no se separaban en la muerte, sino que seguían juntos en la tumba. La creencia era tan fuerte que se enterraban objetos de uso diario –ropa, utensilios, armas, joyas– con el difunto. Un difunto sin tumba, era un espíritu errante sin morada alguna, que no recibiría las ofrendas de comida que necesitaría. En breve, el alma atormentada se transformaría en un fantasma malévolo que molestaría a los vivos; en consecuencia, la ceremonia del entierro no era para demostrar lamentos, sino para dejar feliz al difunto (Foustel de Coulanges, págs. 10, 11). Si bien las almas debían encerrarse en la tumba, los mexicanos han encontrado la forma de evocarlas para que “salgan” una vez al año, mediante la celebración del día de los muertos.

En su artículo El Altar de los Muertos en México, Montserrat Galí Boadella explica que hay una gran semejanza entre la religión doméstica grecorromana y la de los mexicanos; entre los antiguos mediterráneos era fundamental que el muerto recibiera sepultura y que la familia le llevara ofrendas; en ello, era fundamental el papel de la mujer –a diferencia de Grecia y Roma donde la religión familiar tenía su asiento en el jefe de familia–. Si bien los preparativos de la fiesta son realizados por toda la comunidad, se destaca la mujer dirigiendo los rezos y la iniciativa de la ceremonia en el cementerio; cabe aclarar que la mujer representa la tierra, la oscuridad y el inframundo. (Galí Boadella, p. 327-328, 1998).

Llegada la fecha del evento, 2 de noviembre, el altar a los muertos se prepara en la vivienda (generalmente la sala de estar) y en lugares públicos, como los cementerios y las plazas (Figuras 3-4); las calles se visten de fiesta, la gente se disfraza y festeja con música, bebidas y alimentos.



Figura 3 y 4 Altar de los muertos erigido en Plaza Olvera, Los Ángeles, 2008. Foto: Myriam Mahiques

[4] Dioses, plantas y hombres representaban una transición lógica donde el hombre ocupa la posición más baja. Los ángeles, por su naturaleza alada (emplumada) era una de las imágenes preferidas, generalmente eran híbridos planta-animal-ángel. Algunos iconos eran inusuales y estaban ensamblados por diferentes entidades simbólicas.
[5] En el sentido Euclidiano.

6. MANIFESTACIONES ACTUALES DEL IMAGINARIO EN LA ARQUITECTURA POPULAR MEXICANA

La fundación de la cultura popular consiste en los mitos, creencias y valores que caracterizan dicha cultura, y son expresados en formas tridimensionales o no de imaginaria, como íconos, rituales, arte.

En el año 1883 se fundó la Sociedad Histórica del Sur de California (Historical Society of Southern California), una empresa de blancos que da cuenta de una transición en la cultura local. Si bien su presidente pedía que se salvara toda la memoria física evaluada como importante a partir de 1880, no mirarían a épocas pasadas, después de todo, "el futuro no pertenecía a los mexicanos de los primeros años". (Deverell 2004: 29).

No obstante, durante el boom inmobiliario entre los años 1880-1890, Los Ángeles se convirtió en un centro turístico, y parte de su atractivo residía en su pasado latino, o al menos, lo que se permitía ver de él. Los Anglos se volvieron obsesivos por la historia de fantasía pintoresquista mexicana y las autoridades tomaron ventaja apropiándosela y comercializándola (Figura 5). Si bien no han sido las condiciones ideales de aceptación de la cultura latina, al menos comenzó un período de transición que culmina hoy en la introducción de imágenes aztecas en edificios públicos realizadas por artistas profesionales (Figuras 6-7-8-9-10).

El brote de peste bubónica en Los Ángeles, 1924, fue atribuido a las extremas condiciones de pobreza de las viviendas de emergencia de inmigrantes mexicanos, sumado a acusaciones por su práctica de visitas y religión católica, que los llevaba a recibir familiares y llamar al sacerdote promoviendo así el contagio, al contrario de los chinos de Chinatown San Francisco, quienes en una generación anterior, y ante la misma situación, escondían a sus enfermos.

La demolición e incendios de aproximadamente 2.500 construcciones en el "Mexican District" (Figura 11), causados por razones sanitarias, jamás fueron compensados y condujeron a un cambio radical en la morfología de la ciudad. Los barrios mexicanos más afectados desaparecieron por esta política de *tabula rasa* que no consideró la reubicación de los pobladores mexicanos. La plaga ofreció de este modo, la oportunidad a la ciudad de rehacer su morfología y paisaje, en función de la etnicidad. Las autoridades

coincidían en que los mexicanos no debieran vivir cerca de ciertas industrias relacionadas con alimentos.

La peste, que no fue en su magnitud ampliamente significativa, tuvo consecuencias enormes para sus habitantes y el tejido urbano.

A lo largo del tiempo, se sucedieron nuevos arribos de mexicanos y Los Ángeles ya no pudo rechazar sus raíces culturales mexicanas y sus modelos de apropiación cultural.

Dicha inmigración modificó también los modelos residenciales latinos. Ellos se establecieron en viviendas de construcción precaria, a la merced de las inundaciones en las márgenes del río Los Ángeles, y en los viejos vecindarios, ocasionando superpoblación. El orden urbano sólo era verificado en la grilla de calles, a pesar que las calles seguían la geografía montañosa. Dentro de los espacios remanentes, no había orden, en términos euclidianos.

Analizando el tejido urbano y llevando el modelo a la escala de detalle, tampoco hay un orden euclidiano al día de hoy, si bien los códigos de planificación son muy estrictos, se los burla con construcciones transitorias, precarias, que pasan a ser parte de las áreas habitables. Hemos verificado además, que esta modalidad se expresa también en las fachadas e interiores de los edificios y se materializa en el arte.

El arte mexicano o chicano⁶ no está insinuado ni es invisible: se expresa directamente desde el cuerpo (tatuajes) pasando por los objetos expuestos en los altares del Día de los Muertos y las viviendas (Figuras 12-13), en comercios y espacios públicos, llegando a los muros de las construcciones en bellos murales donde el paganismo y el catolicismo, lo profano y lo religioso conviven materializados en imágenes desordenadas de colores estridentes (Figuras 14-15-16-17). Así, los mexicanos reclaman su herencia azteca, sus lazos nativo-americanos, recuperando el mito del nacimiento de Aztlán, su antiguo "Edén" (geográficamente localizado en el SO de América del Norte) idealizado en una nueva tierra donde esperan saciar sus expectativas económicas, políticas y culturales. Esta creencia es compartida por el inmigrante mexicano a EE.UU., quien, empleado de mano de obra barata, extiende su Aztlán desde la frontera USA-México abarcando cada vez más territorio hacia el Norte (Gaspar de Alba, 1998: 37;43)⁷

[6] Chicano: hijo de mexicano nacido en EE.UU.

[7] Mike Davis reporta que experimentos complejos en identidades políticas han establecido que el mito de Aztlán ya no se toma como mito nacionalista sino como hecho histórico. (Davis 2001: 19)



5



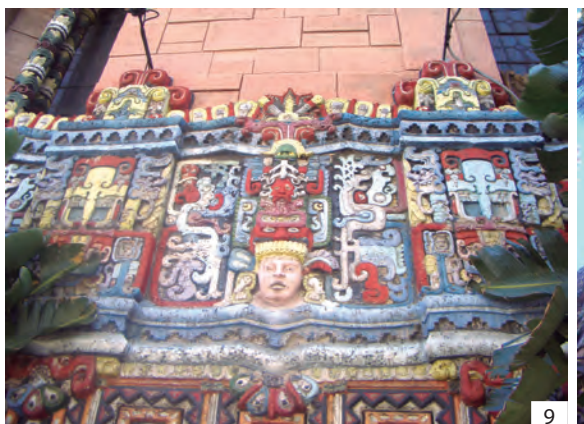
6



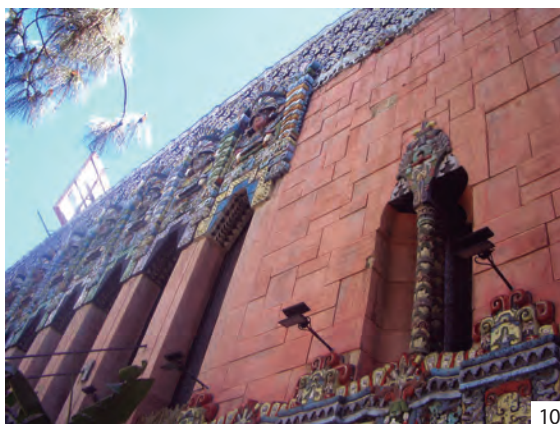
7



8



9



10

Figura 5 Los mexicanos vistos como representantes de una historia exótica. Fuente: Archivos Históricos de Los Ángeles en línea. / Figura 6 Fachada del edificio de Health Center en el Este de Los Ángeles, durante su construcción. EE.UU. Foto: Myriam Mahiques / Figura 7 Detalle de la fachada del edificio de Health Center en el Este de Los Ángeles, EE.UU. Foto: Myriam Mahiques / Figuras 8 Fachada del Mayan Theater. Los Ángeles, 2012. Foto: Myriam Mahiques / Figura 9 y 10 Detalle de fachada del Mayan Theater. Los Ángeles, 2012. Foto: Myriam Mahiques



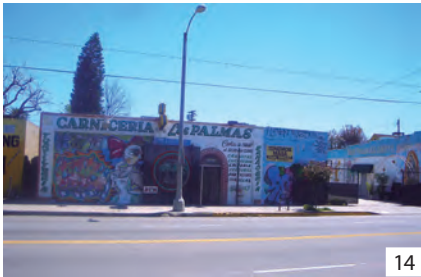
11



12



13



14



15



16



17

Figura 11 El incendio provocado de una villa Mexicana en Los Ángeles, 1924. Fuente: Archivos Históricos de Los Ángeles en línea. / **Figura 12** Vivienda en la calle Hoover, Los Ángeles, 2005, EE.UU. Nótese que si bien la fachada es única, hay tres propiedades que la comparten. Foto: Myriam Mahiques / **Figura 13** Vivienda en la calle Hooper, Los Ángeles, 2005. EE.UU. La Virgen nuevamente en posición privilegiada, en una fuente a la derecha del acceso principal. Foto: Myriam Mahiques / **Figuras 14** Carnicería Las Palmas, Los Ángeles, 2012. EE.UU. Nótese la hilaridad en la imagen de reminiscencia de comic, las letras de distintos tamaños y colores, junto con el grafiti y hacia la derecha, la Virgen de Guadalupe. Foto: Myriam Mahiques / **Figura 15** Tienda en la calle Pico, Los Ángeles, 2012, EE.UU. Las imágenes religiosas enmarcan una disposición desordenada de elementos expuestos contra la fachada; nótese que la imagen no tiene perspectiva, y al igual que en los Códices, los personajes tienen su ubicación –y tamaño– según la importancia. A la derecha de la Virgen dice “Camilo, pintor.”. Foto: Myriam Mahiques / **Figura 16** La Talalteca Market en la calle Pico, Los Ángeles, 2012 EE.UU. Nuevamente la Virgen de Guadalupe en una ubicación privilegiada de esquina; a la derecha, un cartel de propaganda y a continuación el mural con la evocación del pueblo natal, sin perspectiva y con edificios apilados en el paisaje. Foto: Myriam Mahiques / **Figura 17** Detalle del restaurant Las 7 Regiones (entiéndase las 7 cuevas), en la calle Pico, Los Ángeles, 2012. EE.UU. Las dos figuras, una de ellas lamentablemente cubiertas de grafiti, son del paganismo azteca, predominando sobre un paisaje mexicano. Nótese el color del edificio y las guardas de decoración “aztecas.”. Foto: Myriam Mahiques

El arte público provee a la sociedad con la representación simbólica de las creencias colectivas y la reafirmación de uno mismo: aún cuando ya son mundialmente conocidas las técnicas de representación y materialización volumétricas, el mexicano ha optado por preservar la tradición, por medio de una arquitectura masiva pero desmaterializada en sus símbolos, asociaciones, alusiones, a veces un tanto bizarra; al igual que en la época de la Conquista, las imágenes se agrupan sin orden jerárquico ni articulación, sin perspectiva –bidimensionales– y las características formales y constructivas del edificio, al igual que las iglesias mesoamericanas, quedan irremediamente ocultas

7. CONCLUSIONES

Es de esperar que un edificio muestre la brillantez de la idea intelectual de su arquitecto, quien sintetiza el contexto histórico y geográfico; tener sólo los aspectos formales y tectónicos en cuenta, resulta en investigaciones logocéntricas reduccionistas. Proponemos aquí un análisis de la arquitectura como práctica cultural que, en el caso de los mexicanos de raíces autóctonas, conduce a la reafirmación de la identidad de un país de larga data de migraciones masivas a EE.UU. Un estudio profundo de la cultura popular revelará nuevos niveles de significado.

Muchos aspectos del simbolismo ensamblado en imágenes son desconocidos por los críticos occidentales, ya que el análisis epistemológico se basa exclusivamente en lo explícito e intencional. Estos intercambios entre simbolismo y arquitectura son actualmente sutiles, muchas veces inconscientes para ser registrados correctamente. (Figuras 18-19-20)

Las exhibiciones, los sitios en la web, las publicaciones, han luchado por borrar las fronteras entre el “arte fino” y el “folklorismo”. En un intento de integrar ambas categorías, se reconoce una nueva estética que proviene de las actividades cotidianas, incluyendo los ritos religiosos, el trabajo, las fiestas, y cuestiones varias como el color de piel, la política, la explotación, etc.

La arquitectura mexicana, que ha contado con mano de obra indígena y las obras vernáculas, se ve apoyada por la producción masiva de las imágenes religiosas, que no se circunscriben solamente al catolicismo:

“Moreover “Hispanic” and “Latino” can no longer be decoded as synonyms for “Catholic.” Certainly syncretic New World Catholicism, with a thousand-and-one Aztec and African gods masquerading as santos, remains, together with the mother tongue, the most important common heritage of Latino immigrant communities (...) Mexico’s Virgin of Guadalupe (who also reincarnates the powers of the goddess Tonantzin) as she has made her way *al otro lado*.” (Davis 2001: 13)

“Hispanico” y “Latino” no pueden ser más codificados como sinónimos de “católico.” Ciertamente el nuevo mundo católico sincrético, con los mil y uno dioses aztecas y africanos enmascarados como santos, permanecen, junto con la lengua materna, la herencia común más importante de las comunidades latinas de inmigrantes. (...) La Virgen mexicana de Guadalupe (quien también reencarna los poderes de la diosa Tonantzin) a medida que pasa al otro lado.” (Traducción de la autora).

Y más adelante: “Los murales de La Morena, radiante en azul, con el chal lleno de estrellas, santifican los lados de las tiendas, desde San Diego hasta Atlanta, mientras que los frentes se asemejan más a la iglesia Pentecostal.” (Davis, 2001: 14. Traducido y adaptado por la autora).

Como hemos visto, la cultura popular reflejada en la arquitectura relaciona distintos aspectos que le dan su contundencia, transmitidos ellos por vías comerciales, con elementos repetitivos e imitativos que son cada vez más familiares a la gente;⁸ se da así un proceso cíclico cuyo origen se remonta a la época de la Conquista española.

A pesar de las fuertes oposiciones de los Concejales de las ciudades a los colores tropicales en las viviendas, y los carteles que se consideren bizarros en los comercios, los latinos –especialmente los mexicanos o sus descendientes– muestran un genio creativo para transformar espacios monótonos en “exuberantes”⁹ de mayor convivencia social. No existe en los ejemplos vernaculares citados una preocupación por la proporción y la articulación de los elementos de arquitectura; la atención se pone en sus atributos mínimos, fundamentalmente en la fachada principal.

Retornando a la investigación de base, al estar enmarcada en la teoría del caos, se sugiere un mundo fluido e interconectado, concebido como un todo, contrariamente a los postulados científicos tradicionales que toman a los seres humanos y la naturaleza como objetos individuales.

[8] A modo de ejemplo, citamos una réplica digital de láser de la Virgen de Guadalupe expuesta en una procesión triunfal en la Arquidiócesis de Los Ángeles. La copia de la imagen de 3’x5” bendecida por el Papa, visitó 50 parroquias locales antes de ser despedida por 50.000 fieles en el Coliseum de Los Ángeles. (Davis 2001: 13) Lo que antiguamente se transmitía a través de cuadros, ahora se hace, sutilmente, por medio de tecnologías avanzadas.

[9] En los interiores de las viviendas mexicanas populares (incluso en EE.UU.), se da en escala doméstica el horror vacui de los templos mesoamericanos: los sillones y cortinas se prefieren con tapizados de florones, las estatuillas, fotos, flores están por doquier, sobre muebles enormes tallados. No existe la pared vacía de ornamento.

Una vez seleccionada las escalas de trabajo, hemos realizado mediciones de la dimensión fractal del tejido urbano de barrios mexicanos en EE.UU, luego de sectores de los mismos, de fachadas, viviendas y sus interiores incluyendo la decoración. Para ello, se ha utilizado softwares de alta complejidad de lectura y edición de imágenes. Esas mediciones arrojaron como resultado la autosemejanza multiescalar de la fractalidad, dando "D" (dimensión fractal) valores promedio de 1.80, comprobando así que el "horror vacui" se cumple en todas las escalas, lo que no nos ha dejado lugar a dudas que las creencias y los valores que forman su cultura subyacen en la convivencia diaria,

siendo la arquitectura una parte de su expresión visible. (Figuras 21-22)

Lo que hace única a esta arquitectura es la ambigüedad de sus significados que siguen un patrón de pensamiento uniforme y persistente en el tiempo, que se detectan empíricamente pero son comprobables en mediciones de modelos matemáticos.

Las estéticas latinas emergentes requieren su propia estrategia de diseño; somos los investigadores quienes hemos de sacar a la luz los elementos que tener en cuenta.



Figura 18 Mural del Mercado La Paloma, Los Ángeles, 2012, EE.UU. Nótese el fondo de columnas y templete "grecorromano". Foto: Myriam Mahiques / **Figura 19** Detalle del mural del Mercado La Paloma, Los Ángeles, 2012, EE.UU. Las niñas de rasgos latinos pintando a la virgen favorita. Por delante, el infaltable elemento doméstico. Foto: Myriam Mahiques / **Figura 20** Detalle del mural del Mercado La Paloma, Los Ángeles, 2012, EE.UU. Es muy difícil sacar conclusiones correctas sobre la inclusión del busto de Leonardo Da Vinci, junto a otro personaje rubio, ambos ubicados a nivel del piso. El mural contiene, en definitiva, lo que la cultura mexicana muestra en su imaginario: elementos cotidianos, grecorromanos, religiosos y paganos. Foto: Myriam Mahiques / **Figuras 21** Análisis fractal de la textura de un sector de la fachada del Mayan Theater. El resultado mediante el método de Box Counting es 1.8297. Fuente: Myriam Mahiques / **Figura 22** Edificio de departamentos latino próximo al Mercado La Paloma, Los Ángeles, 2012. EE.UU. Véase cómo se va cubriendo una fachada virtual de alambre con la ropa desordenada de los habitantes. Esta suerte de "fachada" con elementos dispuestos según la cultura y memoria colectiva también es plausible de ser medida según modelos de geometría fractal. Foto: Myriam Mahiques

BIBLIOGRAFÍA

BARNETT, Ronald A. Was the Aztec's Nahuyatl literature a Spanish invention? Translation and evangelism. En Mexconnect.com. Agosto 2011
<http://www.mexconnect.com/articles/3800-was-the-aztec-s-nahuatl-literature-a-spanish-invention-translation-and-evangelism>

BRADY, James Edward; Prufer, Keith Malcolm. In the maw of the earth monster: Mesoamerican ritual cave use. University of Texas Press. 2005

DAVIS, Mike. Magical Urbanism. Latinos Reinvent the U.S. City. USA. 2001

DEVERELL, William. Whitewashed Adobe. The rise of Los Angeles and the remaking of its Mexican past. USA. 2004

EDGERTON, Samuel y Pérez de Lara Jorge. Theaters of Conversion. Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico. University of New Mexico Press. 2001

GALÍ BOADELLA, Montserrat. El Altar de los Muertos en México. En Estética y Religión: el discurso del cuerpo y los sentidos. Editado por Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous, Raquel Bouso. ER Revista de filosofía. España, 1998

GASPAR DE ALBA, Alicia. Chicano art inside/outside the master's house: cultural politics and the cara exhibition. University of Texas Press, USA. 1998

GRUZINSKI, Serge. Images at War. Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019). Duke University Press. USA. 2001

GRUZINSKI, Serge. The Mestizo Mind. USA. 2002

PIOTROWSKI, Andrzej. Architecture of Thought. University of Minnesota Press. 2011.